Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Band: 26 (1960)

Artikel: Farbenspiel des Lebens : Max Pfister Terpis, Architekt Tänzer Psychologe, 1889-1958

Autor: Schede, Wolfgang Martin

Kapitel: Auftakt

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986605

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Auftakt

Es war eine stürmische Zeit gewesen. Eine Zeit voll äußeren und inneren Aufbruchs, wie sie auf große Katastrophen zu folgen pflegt; eine Zeit, in der die «Umwertung aller Werte» zu einem Schlagwort geworden und den jungen, anstürmenden Talenten, die dem ersten Weltkrieg entronnen waren, jede Möglichkeit zu Manifest und Experiment geboten war. Diese junge Generation von Künstlern hatte den Zusammenbruch des wilhelminischen Reiches eigentlich nur obenhin zur Kenntnis genommen. Sie nahm einen gewaltigen Anlauf zu einem etwas nebulosen Ziel, das zunächst nicht besser umrissen werden konnte, als durch die gewiß ernst gemeinte und ernst befolgte Devise: Anders machen und besser machen als unsere Eltern! Eine solche Devise, in der sich das l'art pour l'art seltsam mit dem politischen Manifest mischte, beruhte jedoch auf einer Negation. Und aus dem Postulat einer Negation heraus läßt sich keine künstlerische Leistung von nachhaltiger Dauer entwickeln, es kann allenfalls als Vehikel zu einem Aufbruch ins Unbekannte dienen, dessen leidenschaftlich-ephemerer Charakter schon die Notwendigkeit einer späteren gründlichen Revision in sich birgt.

Damals aber, in jener unbedenklich-stürmischen Zeit, dachte noch niemand an die Möglichkeit einer Revision. Was in der Zeit geschah, sollte sie und die Menschen in ihr umgestalten, neu gestalten, und dazu war jedes Mittel recht, wenn es nur neu schien.

In Köln erregten Max Ernst und Arp mit ihrer ersten Ausstellung dadaistischer Kunst Stürme des Zorns bei der Bürgerschaft und solche der Begeisterung bei der Jugend. Es war vielleicht nicht mehr als ein Ulk mit bitterem Hintergrund, wenn Max Ernst seinen «Vulgärdilettantismus» präsentierte, zwei Papiermaché-Reliefs, wie man sie bei Schützenvereinsfesten an-

trifft, die großartig im Tone des zünftigen Ausstellungshabitus von der Wand auf die schockierten Betrachter herunter sahen: Nr. 1 Tiroler, Relief; Nr. 2 Tirolerin, Relièvе... In Weimar ging es ernster zu. Die Avantgardisten der Architektur, der Malerei und des im deutschen Werkbund, der noch 1914 als Offenbarung gewirkt hatte, zur Ruhe gegangenen Kunsthandwerks, hatten sich unter Gropius' Führung zum Bauhaus zusammengeschlossen. Dort versammelte sich, was Rang und Namen hatte. Klee, Kandinsky, Feininger, Mies van der Rohe und Mondrian repräsentierten den Geist der neuen Malerei, Vordemberghe-Gildewart, Moholy-Nagy, Hirschfeld-Mack und Oskar Schlemmer eroberten neue Positionen: die Durchgestaltung des Raums, des bewegten Flächenspiels und die Umgestaltung des Theaters von der puren Menschendarstellung zu Spielen aus Licht und phantastischen Roboter-Figuren in Schlemmers «triadischem Ballett». Man distanzierte sich konsequent von allem bisher Gültigen.

In Hamburg (Kampfbühne Hamburg) und Köln (Theater der jungkünstlerischen Arbeitsgemeinschaft) nutzte man in expressionistischen Theatergruppen die Möglichkeit, eine bereits wieder friedlich im Erfolg des Wiederaufbaus saturierte bürgerliche Welt durch die Demonstration ihrer Zerbrechlichkeit in Staunen und Schrecken zu setzen. Zugleich mit dieser vollzog sich aber auch eine andere Wandlung, indem der Schauspieler (soweit er nicht, wie in den Experimenten der Bauhaus-Bühne, durch das «agierende Symbol» ersetzt wurde) aus dem vornehmlich statisch-frontalen, auf den Beschauer vergleichsweise zweidimensional wirkenden Darstellungsstil zu einer neuen, dreidimensionalen, dynamischen Durchdringung und Beherrschung des Raums strebte und sich vielfach (Köln, expressionistische Bühne der jungkünstlerischen Arbeitsgemeinschaft in Unruhs «Geschlecht» und Tagores «Chitra») zu darstellerischen Mitteln entschloß, die bisher dem Tanz vorbehalten waren. Es ist dies natürlich nicht im Sinn des bis dahin

gültigen klassischen Ballettstils zu verstehen, sondern im Hinblick auf die auch hier etwa gleichzeitig einsetzende Revolution des modernen Kunsttanzes, die von Rudolf von Laban und Mary Wigman eingeleitet wurde. Auch hier wurde die Fessel eines an Jahrhunderten erprobten Stils gesprengt; an Stelle des Tableaus vorwiegend frontal ausgerichteter Bewegungsabläufe innerhalb eines streng gewahrten Kanons trat nun die solistische oder sinfonische Aktion von Körpern, die sich des Dimensionennetzes, in dem sie sich bewegten, voll bewußt waren und seine Möglichkeiten der Expression ihrer tänzerischen Vision unterordneten. (Laban hat diesen völlig neuartigen Durchbruch in seinen Schriften zum Tanz in ein konstruktives System gebracht und als erster in der zu Beginn noch höchst komplizierten Geometrie seiner Tanznotenschrift festgelegt.)

Bereits um die Jahrhundertwende waren Ansätze zu diesem Durchbruch zu spüren gewesen. In Amerika hatte Isadora Duncan erklärt, die «Tanzkunst im modernen Ballett sei ein Ausdruck von Degeneration, des lebendigen Todes, alle Bewegungen seien steril, weil unnatürlich» und dieser Absage an die Tradition die neue Verheißung entgegengesetzt: «Der Tanz der Zukunft wird eine neue Bewegung sein, eine Frucht der ganzen Entwicklung, die die Menschheit hinter sich gebracht hat». Was sie und ihre Schule zu dieser Verheißung beitrugen, blieb zum großen Teil im Versuch der Wiederbelebung einer mißverstandenen Antike stecken («Das Land der Griechen mit der Sohle suchend» hatte sie ein spitzzüngiger Zeitgenosse apostrophiert), aber es ist nicht zu bezweifeln, daß sie ihrer Zeit weit voraus war, als sie dem Traditionalismus des Tanzes mutig den Kampf ansagte, und daß sie es war, die den neuen Weg einschlug, aus dem sich in der Folge eine allmähliche Wandlung der Tanz-Ästhetik ergeben sollte.

Es hatte also nur eines allgemeinen revolutionären Elans bedurft, um diese Forderung der Duncan in die Tat umzusetzen, und dieser Elan also war im Deutschland der Jahre nach dem

ersten Weltkrieg durchaus vorhanden. Die Folgen waren nicht durchwegs erfreulich.

Was der Deutsche anfaßt, das wird ihm leicht unter der Hand zu einer Doktrin, und so entwickelte sich für die Jungen jener Generation aus der bloßen Tatsache des Barfuß-Tanzens so etwas wie ein Religionsersatz. Allerorts entstanden, vielfach aus der Jugendbewegung hervorgegangen und von nicht viel mehr autorisiert als einer ziemlich vagen Vorstellung ihres Ziels und viel gutem Willen, dieses so oder so, aber um jeden Preis (auch um den der Vernichtung der großen traditionellen Werte), jedenfalls aber anders als bisher zu erreichen, Gruppen und Grüppchen, Schulen und Schülchen «für Bewegungskunst», «für neuen Tanz» (als die bedeutendsten und in vieler Hinsicht fruchtbaren seien Loheland und Hellerau genannt, von denen die letztere aus den musikpädagogischen Experimenten des Schweizers Jaques-Dalcroze hervorgegangen war), und eine Heerschar junger Mädchen besserer Stände begann mit eigenen Creations die Konzertsäle zu bevölkern. Und seltsamerweise hatten sie sogar wenn auch nur kurzlebige Erfolge mit ihren Bemühungen beim Publikum. Man brauchte dazu ja nur wenig. Es genügte mitunter schon die Anleihe bei der zeitgenössischen bildenden Kunst, Werken der europäischen Klassik oder — und dies war besonders beliebt — bei denen des Ostens; im Besitz einiger «gesteilter» Gesten oder archäologischer Reminiszenzen ließ sich ein solcher Erfolg recht gut meistern. Auch die Presse nahm diese Offenbarungen ohne viel Vorbehalte an. Eine eigentliche, von Fachwissen getragene Tanzkritik — sie ist auch heute noch eine Seltenheit — existierte damals überhaupt noch nicht; und da die Leistungen der Großen des klassischen Balletts als Maßstäbe an diese sich revolutionär gebenden Versuche nicht angelegt werden konnten, tappte der Berichterstatter kläglich im Ungewissen und war in seinem Urteil lediglich auf seinen subjektiven ästhetischen Eindruck angewiesen.

Wie stand es nun aber um die Eroberung der deutschen Bühnen durch die Adepten dieser neuen Kunst?

Aus der Hochflut der Halbtalente, von denen viele nach einem kurzen Scheinerfolg auf den Konzertpodien entweder in das Kabarett flüchteten, um sich überhaupt halten zu können, oder in kleinen Winkelschulen ein kümmerliches und von Ressentiments verdüstertes Dasein führten, ragten Laban und Mary Wigman hervor, und wenn irgendwo, so wurde in ihren Schulen ernsthaft und systematisch und mit der Härte, die das klassische Training ausgezeichnet hatte, auf die Schaffung eines neuen künstlerischen Stils hingearbeitet. Diese beiden hervorragenden Pädagogen, die sich jeder in seiner Eigenart und trotz ihrer verschiedenen Wege so erstaunlich ergänzten, hatten ihre Schulen schon bald in Berufs- und Laientanz-Gruppen gegliedert, wobei Laban seine «Bewegungschöre» entwickelte, die später auch für kurze Zeit zur Ergänzung der Tanzgruppen sowohl, als der stiefmütterlich behandelten Statisterie von den offiziellen Opernbühnen aufgegriffen wurden, bis sie sich mehr als eine organisatorische Belastung des ohnehin schon komplizierten Gebildes Oper, denn als eine wirksame Hilfe erwiesen. In diesen beiden Schulen war nun endlich der Nährboden geschaffen, in dem die neue Disziplin gedeihen konnte. Von überall her aus dem In- und Ausland strömte ihnen die tanzbegeisterte Jugend zu, und es ist ein absolutes Novum in der Geschichte des Tanzes, daß der Tänzer nicht sozusagen von Kindesbeinen an, sondern mitunter schon aus andern Berufen kommend, und nicht mehr in der Elastizität der ersten Jugend, sich der darum doppelt harten körperlichen Zucht dieses Studiums unterwarf. Es ist dies aus der Zeit heraus zu begreifen, welche dem Tanz eine so einmalige Chance bot. Bald tauchten in der Presse die Namen auf, die in der Folgezeit dem «neuen deutschen Tanz» sein Profil geben sollten, Namen wie Palucca, Georgi, Holst, Skoronel, Kreutzberg und Terpis.

Max Terpis, so las man, ein Schüler der Wigman, war nach

kurzer Ausbildungszeit in deren Dresdner Schule von Niedecken-Gebhard, dem bedeutenden Reformator der Händel-Oper, als Ballettmeister der Städtischen Bühnen Hannover und bereits nach einem Jahr der Tätigkeit dort von Max von Schillings an die Staatsoper Berlin berufen worden. Ein kometenhafter Aufstieg eines bis dahin gänzlich Unbekannten. Die Presse brachte seine Bilder. Ein asketisches, ein Mönchsgesicht, schmal, lang, mit schweren Augenlidern und einem glatten Helm aschblonder Haare, so präsentierte sich der neue Ballettmeister der Berliner Staatsoper, der Mann, der mit einem Sprung die höchste einem Tänzer erreichbare Position in Deutschland errungen hatte, und der es wagen sollte, die sakrosankte Tradition des Berliner Staatsopern-Balletts zu durchstoßen und das ihm hier gebotene künstlerische Instrument auf den Ton der neuen Zeit zu stimmen. Das war natürlich Wasser auf die Mühlen aller derer, die im klassischen Ballett ein Petrefakt erblickten, das überall auf den deutschen Bühnen der lebendigen Entwicklung des Neuen im Wege stand, und es wirkte wie eine Provokation auf alle, die gegenteiliger Ansicht waren. Was irgendwie mit dem Tanz zu tun hatte, blickte nach Berlin, wo möglich geworden war, was keiner für möglich gehalten hätte, als der verdiente Kröller Berlin mit Wien vertauschte. Es konnte sich im Grunde ja auch nur in Berlin ereignen, wo, auf der Höhe einer geradezu turbulenten künstlerischen Epoche, das Unwahrscheinliche an der Tagesordnung war. Terpis' Debut in Hannover war die Uraufführung des Legendenspiels «Der Tänzer unserer lieben Frau» von Franz Johannes Weinrich mit der Musik von Bruno Stürmer am 2. März 1923 gewesen. Unter Niedecken-Gebhards Regie kreierte er die Rolle des Spielmannes Bruder Simplizius, und Frank Thieß, der sich publizistisch und kritisch als einer der ersten des neuen Tanzes angenommen hatte, begrüßte in Terpis einen Tänzer von «mitreißender Suggestionskraft, der alle Hoffnungen für die Zukunft berechtigt erscheinen läßt». Schon einige Wochen später präsentierte Terpis seine neue Gruppe in

einem «Kammertanzabend» (Bezeichnung, die Laban geprägt hatte, um die solistische Arbeit gegen die des großen Balletts abzugrenzen) und hier erscheinen nun erstmals neben Terpis als Gäste Frieda Holst aus Hamburg und Harald Kreutzberg aus Dresden. Und wieder schrieb Frank Thieß:

«Hier stellte sich nun Max Terpis, bisher der Tänzer unserer lieben Frau, als Meistertänzer unseres nicht immer lieben Ballettkorps vor. Ohne alle Umschweife sei die ungewöhnliche pädagogische Befähigung dieses neuen Ballettmeisters zugestanden. Was er in der kurzen Zeit seines hiesigen Aufenthalts aus unsern Tänzerinnen gemacht hat, kann nur der beurteilen, welcher die Schwierigkeiten kennt, die es kostet, ein auf Spitzentanz eingeschworenes Ensemble zur Ausdrucksentfaltung des modernen Tanzes zu führen. Als Solotänzer bewies Max Terpis in zwei geistreich und virtuos getanzten Stücken nach Bach und Liszt erneut, daß er einer der wenigen deutschen Tänzer ist, deren Stil ohne in vorgefaßter Kunstdoktrin eingeengt zu sein, Form und Weite zugleich hat. Auf einem vortrefflichen technischen Können erbaut sich ein nicht gewöhnliches Ausdrucksvermögen, das, aus alter Kultur gespeist, jeder Geste den Schimmer souveräner Künstlerschaft gibt.»

In Harald Kreutzberg, den Terpis in dessen «Trommelspuk» und einem «Polnischen Tanz» vorgestellt hatte, begrüßte Thieß einen «jungen Tänzer, der zwar in seinem Eigenempfinden noch stark unter dem Einfluß Mary Wigmans steht, aber bereits ein so hohes Maß von technischem Können mitbringt, daß man seine Aufnahme in unser Ballettkorps unbedingt befürworten muß . . .»

Ein zweiter Tanzabend noch in der gleichen Spielzeit wird wieder ein durchschlagender Erfolg, über den Thieß berichtet:

«Max Terpis ist ein viel zu intelligenter Kopf und ein viel zu geschmackvoller Künstler, um nicht die Schwierigkeit des Problems einzusehen, die einem Ballettabend, der ausschließlich dem Humor gewidmet sein sollte, erwachsen, denn Humor

im Tanz ist das Seltenste, was es gibt ... Das positive Ergebnis des Abends war so groß, daß man den Städtischen Bühnen zu diesem Manne Glück wünschen darf, der in weniger als einem dreiviertel Jahr aus einem ausdruckslosen Ballett einen künstlerischen Körper von Eigenprägung und Leistungsfähigkeit gemacht hat. Wie ich höre, schaut die Berliner Staatsoper bereits angelegentlich nach Max Terpis aus. Es muß herzlich gewünscht werden, daß den Hannoveranern dieser Künstler wenigstens für einige Jahre erhalten bleibt. Auf lange Zeit darf man ja doch nicht hoffen.»

Der Abend schloß mit einer heiter phantastischen Pantomime, zu der Terpis das erste eigene Libretto geschrieben hatte, «Der fliegende Prinz», in der er selber der Titelgestalt «schwebende Leichtigkeit und phantastischen Schein» verlieh, während Thieß diesmal für Kreutzberg nur die Worte findet: «Ausdruckslos blieb Kreutzbergs Hofnarr» — ein «Verriß», der nicht ohne Reiz ist, wenn man sich vergegenwärtigt, daß Kreutzberg durch eine ähnliche Rolle in Terpis-Wilckens' «Don Morte» die ersten Schritte zu seinem Weltruhm tat.

Wieder wenige Wochen darauf gastiert Terpis in der Staatsoper Berlin mit dem «Tänzer unserer lieben Frau». Über die Geschichte dieses Gastspiels berichtet Terpis genau 20 Jahre später in einem Interview, das er Radio Zürich gab:

«Als neugebackener Ballettmeister am Opernhaus Hannover wählte ich dieses abseitige und eher interessante als gute Tanzstück, da es meinen Vorstellungen von Tanz und meinen Bedürfnissen nach religiöser Ausstrahlung durchaus entsprach. Die Darstellung dieses Gauklertänzers ergriff mich selber tief, sodaß ich mit letzter Hingabe zu tanzen vermochte. Kurz nach dieser Uraufführung erhielt ich von der Berliner Staatsoper einen Ruf als Ballettmeister, mit der Aufgabe, das damals ziemlich altmodische Ballettwesen nach neueren Gesichtspunkten zu reorganisieren. Ungern wollte ich Hannover verlassen, und mir graute vor den 100 Tänzerinnen und Tänzern der Staatsoper,

die dem neuen Tanz und mir selbstverständlich völlig ablehnend gegenüber standen.

So schlug ich dem Intendanten Max von Schillings ein Gastspiel vor, und zwar meinen ‚Tänzer unserer lieben Frau'. Wenn er nach diesem merkwürdigen und allem Gewohnten entgegengesetzten Stück noch immer glaube, dass ich der richtige Mann für sein Ballett wäre, dann in Gottes Namen käme ich eben.

Die einzige Bühnenprobe begann entsetzlich. Im Zuschauerraum saßen kichernd und prustend die älteren Mitglieder des Balletts, hinter den Kulissen standen Chordamen und Bühnenarbeiter, bereit, in das zu erwartende vernichtende Gelächter einzustimmen, und der Intendant und die Vorstände warteten mit skeptischen Gesichtern auf den neuen Ballettmeister, der zu atonaler Musik, zu begleitenden Versen und sogar musiklos ein religiöses Thema tanzen wollte.

Aber nach einer Minute auf der Bühne sah und hörte ich nichts mehr von dieser bedrohlichen Umgebung. Ich tanzte, wie ich es immer tat, ganz ‚bei mir', und als zum Schluß der Intendant mich auf die Schulter klopfte und sein Engagements-Angebot erneuerte, als am folgenden Tag das Berliner Publikum mich freundlich akzeptierte, wußte ich, daß mich in Berlin eine Aufgabe erwartete, vor der ich nicht ausweichen durfte.»

Das Stück wird von der Presse durchweg abgelehnt, Terpis aber als «eine tänzerische Persönlichkeit von ungewöhnlichem Ausmaß» begrüßt. Wieder nur zwei Monate später tanzt er in Hannover die «Josefslegende» in seiner eigenen Choreographie unter der Regie von Niedecken-Gebhard und mit Maria Schulz-Dornburg als Potiphars Weib; wenige Wochen danach tritt er in die Berliner Staatsoper ein und beginnt dort mit der «Josefslegende». Seine glanzvollen Berliner Jahre nehmen ihren Anfang.